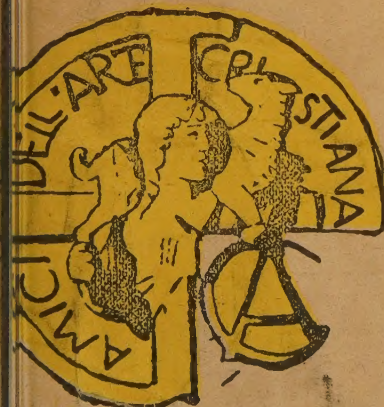
ARTE CRISTIANA

nno XXXIV N. 5-6 (375)

MAGGIO - GIUGNO 1947

SOMMARIO



SOFRONIA DVLCIS VES

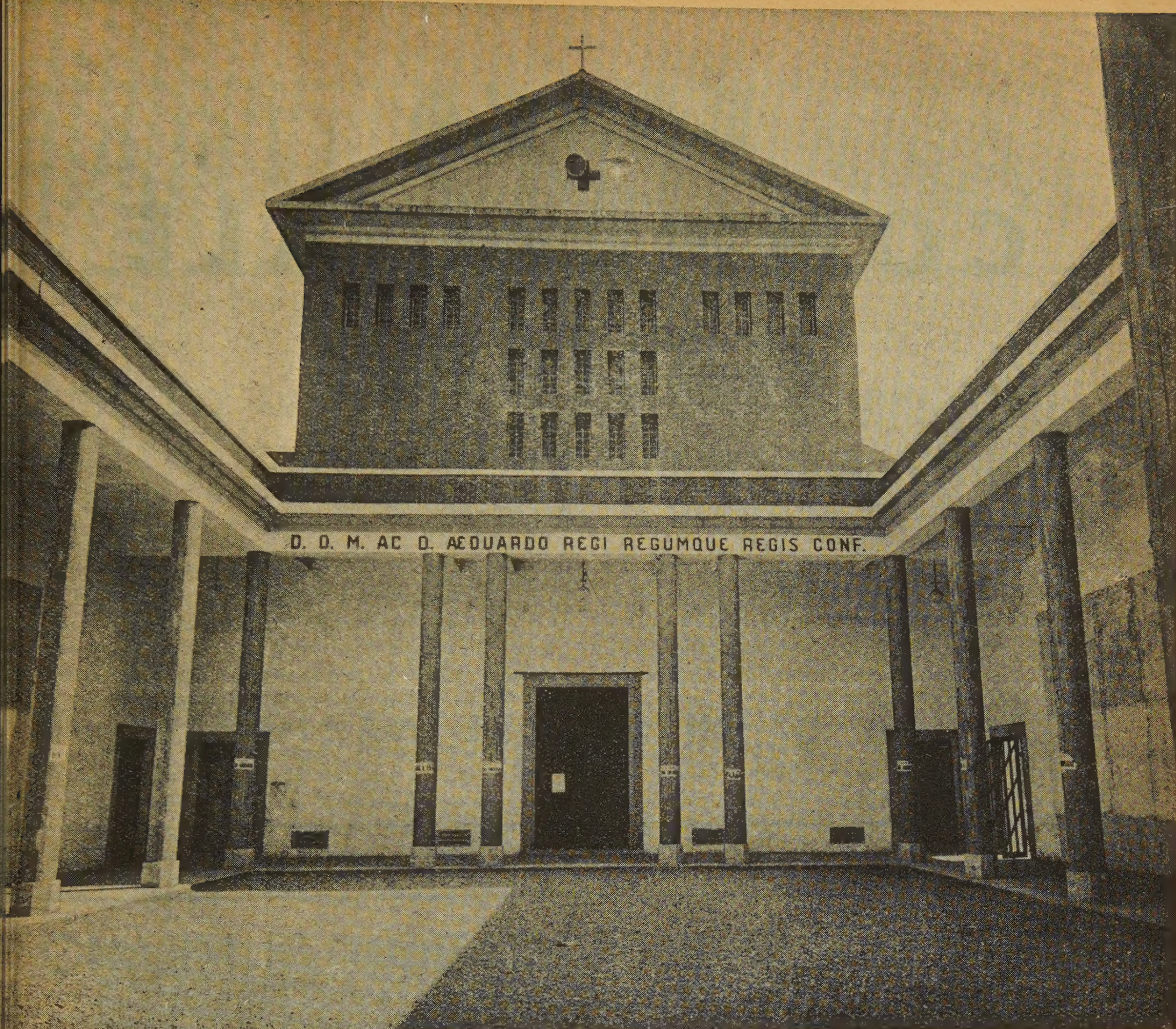
AEMILIANE ROMANE VIBATIS INDEO

DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUAE

C. Donati

bl. Mensile di "ARTE CRISTIANA„
'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA„
Cumulativo colla Rivista L. **750**
dizione in abbonamento postale
Gruppo IV

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
ABBONAMENTI ITALIA L. 600 - ESTERO L. 1200 ANNO
OGNI FASCICOLO SEPARATO L. **100**
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE: MILANO (137)
SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19
Telefono: Direz. 40-378 - Amministr. 43-265


D. O. M. AC D. ÆDUARDO REGI REGUMQUE REGIS CONF.

Anno XXXIV Milano, Maggio-Giugno 1947 N. 5-6 (375)

ARTE CRISTIANA

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

NEL XIV CENTENARIO DELLA CONSACRAZIONE DEL S. VITALE DI RAVENNA

ANNI 547 - 1947

Prima che a Bisanzio fossero fondate le chiese giustinianee col trionfo di S. Sofia, a Ravenna sorgeva il tempio di S. Vitale, che fu proclamato « bello come un sogno orientale » e anche « purissima gloria dell'arte bizantina in Occidente ». Certo, unico nel suo tipo, è il monumento più singolare dei monumenti ravennati, rimasti miracolosamente incolumi dal turbine della guerra.

Iniziato sotto il dominio dei Goti, circa nel 530, fu compiuto e consacrato sotto il dominio bizantino nel 547.

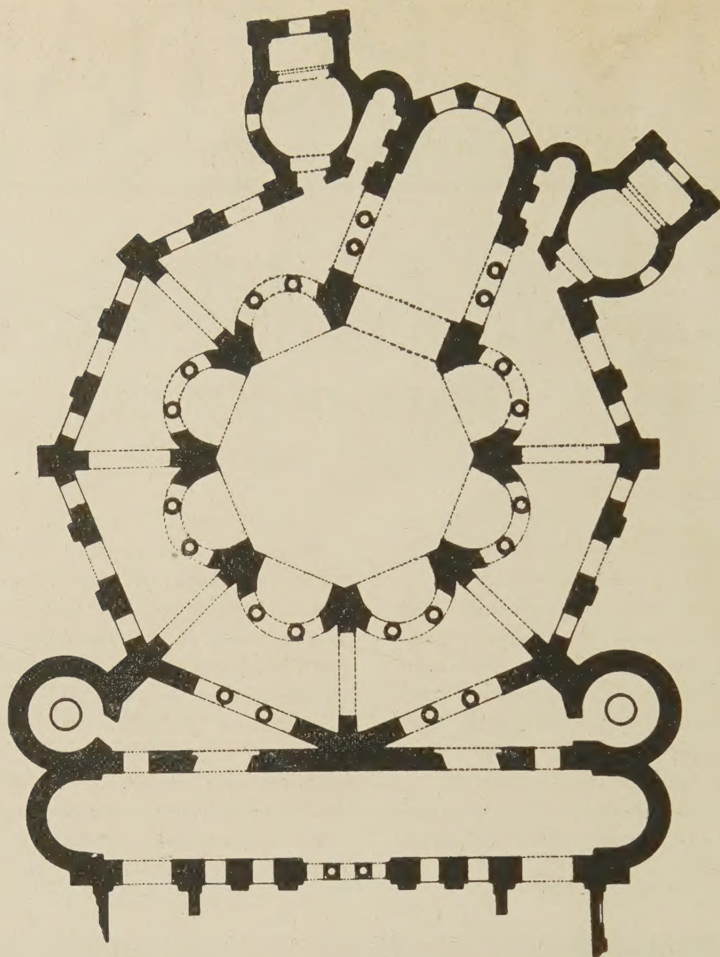
Scomparso Teodorico, che aveva funestato gli ultimi anni del suo saggio e felice regno con la persecuzione politico-religiosa, sotto la reggenza di Amalasunta il vescovo ravennate Ecclesio commise la fondazione del nuovo tempio nella zona dei santuari placidiani a Giuliano Argentario; il cui nome andrà unito ad altre fabbriche, che nel VI secolo continuano e superano le fabbriche imperiali del V secolo e quelle teodoriciane.

La fondazione di S. Vitale, oltrechè nel musaico absidale, ove Ecclesio è rappresen-



(fot. Bezzi)

Ravenna - S. Vitale - Esterno



Planimetria del S. Vitale - Ravenna

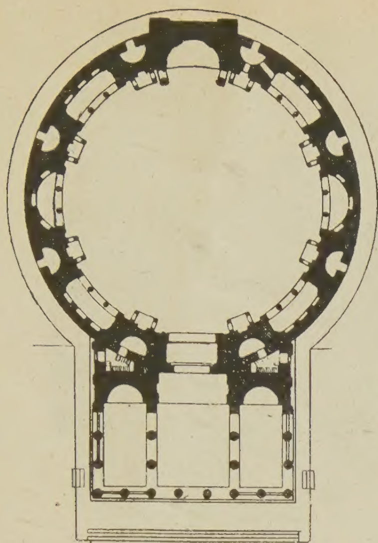
tato nell'atto di offrire al Redentore il modello del tempio, è segnalata da una epigrafe metrica già espressa *tessellis argenteis* nel tempio, forse nell'ardica, e conservataci dal protostorico Agnello nel suo *Liber Pontificalis.*

Ardua consurgunt venerando culmine templa
Nomine Vitalis sanctificata Deo.
Gervasiusque tenet, simul hanc Protasius ar-
[*cem,*
Quos genus atque fides templaque consociant.
His genitor natis fugiens contagia mundi
Exemplum fidei martyriique fuit.
Tradidit hanc primus Juliano Ecclesius ar-
[*cem,*
Qui sibi commissum mire peregit opus. (1)

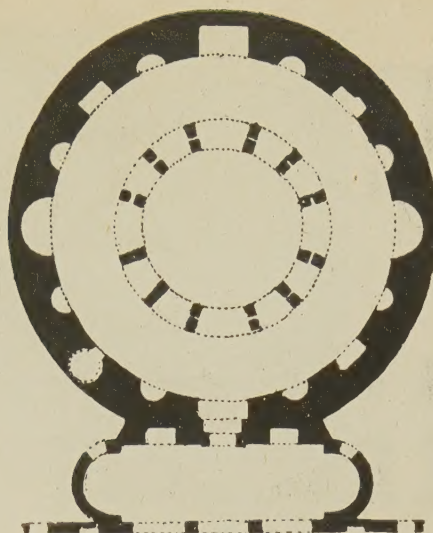
Il nuovo tempio doveva sorgere, come un trionfale *martyrion,* a gloria del soldato martire Vitale, e consacrarne la *Passio* leggendaria pseudo-ambrosiana. Già nel secolo V era stato eretto, in onore dello stesso santo, un sacello, i cui avanzi sono racchiusi nel tempio, quando forse non era ancora formata la leggenda, che presenta Vitale soldato, nato a Milano, padre dei celebri martiri Gervasio e Protasio, sposo di Valeria, anch'essa martire (2).

La costruzione del tempio, interrotta durante la guerra goto-bizantina, ripresa dopo la liberazione di Ravenna dai Goti col trionfo delle armi bizantine nel 540, venne protratta sotto gli episcopati di Ursicino, il fondatore della Basilica di S. Apollinare in Classe; di Vittore e di Massimiano, che consacrò la basilica e ne compì la decorazione.

Una seconda epigrafe, incisa su tavola marmorea e già esistente nell'ardica o nartece,



Planimetria del Panteon - Roma



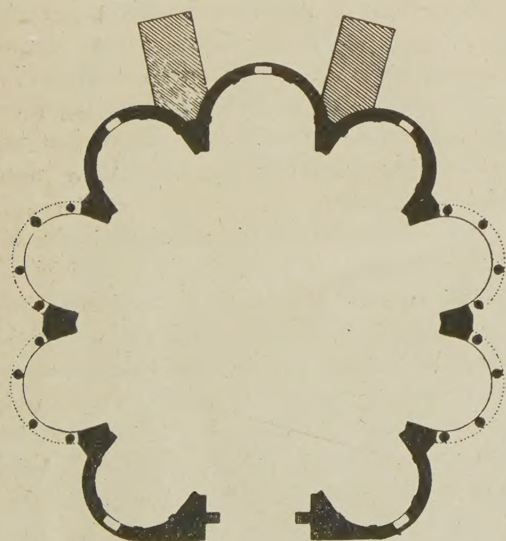
Planimetria di S. Costanza - Roma

anch'essa riferita e conservata da Agnello, ricorda la consacrazione insieme alla costruzione.

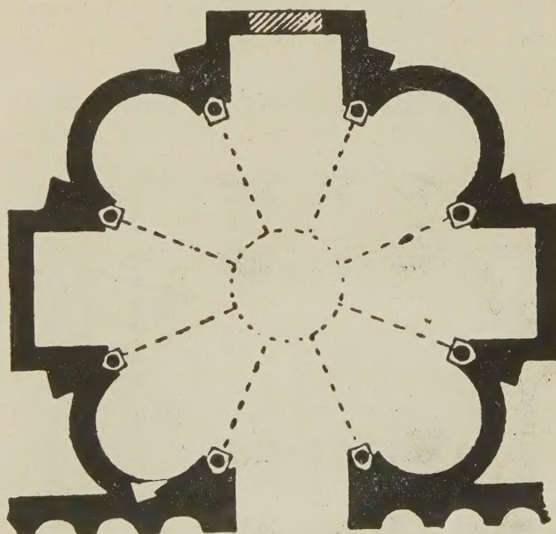
Beati Martiris Vitalis basilica mandante Ecclesio vero (viro) beatissimo episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque dedicavit consecrante vero (viro) beato Maximiano episcopo sub die XIII sexies Pacifici Basilii Junioris. (3).

Con quale magnificenza il grande Massimiano avrà compiuto la consacrazione, celebrando nella liturgia ravennate, coi doni liturgici mandati da Giustiniano e Teodora, insieme forse alla celebre cattedra di avorio.

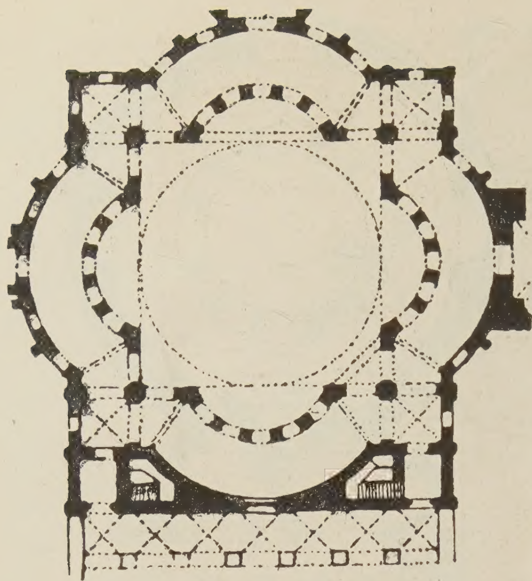
Era nativo di Pola, diacono di quella Chiesa; andato a Costantinopoli fu apprezzato dall'Imperatore, che lo nominò vescovo di Ravenna già capitale in Occidente dell'Impero bizantino. Trovò opposizione nei ravennati; ma seppe vincerle e imporsi con la sua abilità, sapienza e attività. Primo a portare in Occidente il titolo d'Arcivescovo, nell'assenza di papa Vigilio seppe assecondare la



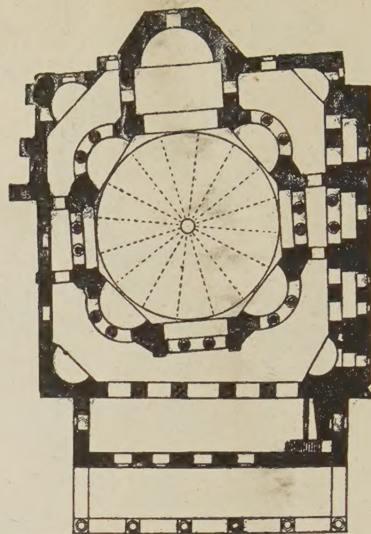
Planimetria del tempio di Minerva Medica
Roma



Planimetria del vestibolo della Piazza d'Oro
nella Villa Adriana a Tivoli



Planimetria del S. Lorenzo - Milano

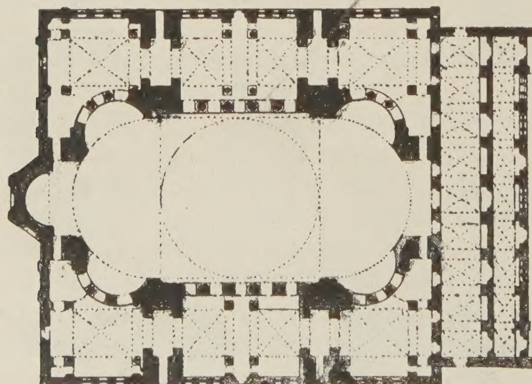


Planimetria dei SS. Sergio e Bacco - Costantinopoli

politica religiosa giustinianea nella questione dei Tre Capitoli. Scrisse una cronaca, riformò la liturgia, eresse e compì varie fabbriche, consacrò varie basiliche, tra cui le due principali: S. Vitale e S. Apollinare in Classe. Noi ne ammiriamo il ritratto nel mirabile musaico dell'abside di S. Vitale, accanto a quello di Giustiniano nella rappresentazione che ricorda l'avvenimento della consacrazione.

Una terza epigrafe riguardante il tempio di S. Vitale è quella rimastaci incisa su una marmorea capsella per reliquie: « *Julianus Argent. Servus. Vest. Praecib. Vest. Basi. a funda. perfec.* ».

E, infine, troviamo scritto in Agnello: « *Expensas vero in praedicti martiris Vitalis ecclesia, sicut in elogio sanctae recordationis* (memoriae) *Juliani fundatoris invenimus* 26 *milia Aureorum expensi sunt solidorum* » (4).



Planimetria di S. Sofia - Costantinopoli

Personaggio, ancora non ben definito, celebrato in tali e altre iscrizioni di altri monumenti, Giuliano Argentario appare come l'anima delle fabbriche sacre ravennati del VI secolo, alle quali provvide, si può dire, il finanziamento. Troppo poco ritenerlo, come in passato, tesoriere della Chiesa ravennate. Piuttosto, ricco e generoso banchiere, residente a Ravenna fin dal dominio goto, forse rappresentante di Giustiniano o funzionario bizantino, Giuliano provvide alle spese di S. Vitale e fornito di cognizioni artistiche, ne dovette dirigere i lavori, se addirittura non ne ideò il progetto.

E non solo costruì, ornò, ma dedicò altresì il nuovo tempio, al pari di altre basiliche; ebbe cioè l'onore di esserne il *dedicator*, come *mandans* è il vescovo Ecclesio, e *consecrator* Massimiano (5). Il suo monogramma come il monogramma di questi Vescovi, è scolpito a lettere latine e greche sui capitelli e pulvini di S. Vitale stesso; mentre da solo appare inciso nella capsella, a maggior lustro, col titolo di *servus vester*. Di lui possiamo ben ripetere con Corrado Ricci: « Come i nostri antichi concittadini, noi onoria-



(fot. Bezzi)

Ravenna - S. Vitale - Il Santuario e l'abside

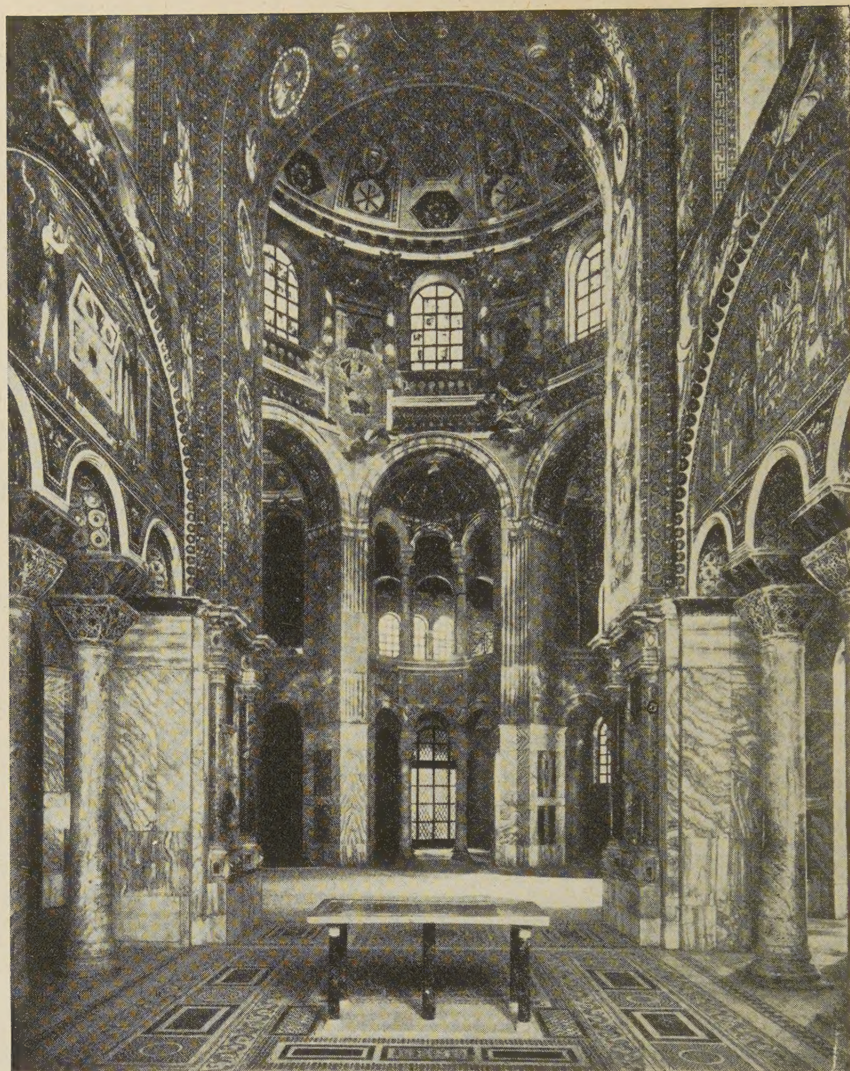
mo questo insigne uomo che nobilitò la nostra patria di maravigliosi monumenti ».

* * *

Il tempio ebbe, attraverso quattordici secoli, varie vicende per lo più dannose e tristi. Affidato nel secolo X dagli Arcivescovi di Ravenna ai Monaci Benedettini, ne tennero la custodia sino al 1810 e d'accanto costruirono il grandioso monastero con tre chiostri, trasformato poi in caserma; una parte fu riscattata e adibita a Museo nazionale, l'altra rimasta caserma sino ad oggi, sembra debba essere destinata ad altri scopi, e conforme al decoro e alla sicurezza del monumento.

Scomparso il quadriportico, spogliata l'ardica di ogni decorazione, convertita in campanile una delle due torri scalarie per il matroneo, attorno e nell'interno del tempio sono avvenute, secondo le necessità e i gusti dei tempi, manomissioni, distruzioni accompagnate da nuove costruzioni banali, rifacimenti e restauri infelici, che l'hanno deteriorato. Come negli altri monumenti, il pavimento, a causa delle infiltrazioni d'acqua, fu innalzato nel sec. XVI coprendo la base dei piloni e delle colonne. Malgrado tutto, i Monaci poterono conservare la compagine del mirabile edificio, con parte dei marmi e con i meravigliosi musaici del presbiterio e dell'abside.

Si esclude, dietro ricerche e documenti storici, che la cupola e i nicchioni fossero pure coperti di musaico, come si è creduto e scrit-



(*fot. Anderson*)

Ravenna - L'interno del S. Vitale visto dall'abside

to in passato. Furono certamente decorati nel periodo romanico da pitture bizantineggianti, che nel '500 furono sostituite da altre di pittori faentini, finchè verso la fine del sec. XVIII, cancellate le precedenti, vennero eseguiti gli affreschi di gusto tiepolesco, tuttora esistenti, discordanti troppo dal tipo architettonico del tempio e dai musaici; donde il problema dibattutissimo e arduo per una soluzione soddisfacente. Un *referendum* internazionale ne decretò la cancellazione, a cui però non si decise lo stesso proponente, Corrado Ricci.

Sulla fine dell'800 si intrapresero, auspice e direttore Corrado Ricci, i grandiosi lavori di isolamento, restauro, ripristino, che hanno ridonato in parte al tempio l'aspetto e lo splendore primitivo, specialmente nel presbiterio e nell'abside; dove rimessa a posto e in uso la eccezionale mensa alabastrina dell'altare, furono rifatti, su avanzi e antiche descrizioni, il pavimento e il coro, che sono tornati a rifulgere per le intarsiature di marmi preziosi policromi, armonizzanti con le colonne, i capitelli, i pulvini, e soprattutto coi musaici.

Ultime opere di ripristino e restauro, di importante mole, la sistemazione dell'ardica e del matroneo, e l'abbassamento del piano elevato nel '500. Cominciato nella galleria in-



Ravenna - S. Vitale - Il Santuario veduto tra gli archi della tribuna

feriore nel 1912, compìto al centro e nel presbiterio, negli anni 1931-32, si è effettuato il ritorno al livello antico, originale, per cui il monumento ha riacquistato il suo slancio completo e le sue proporzioni (6).

Lo ammiriamo oggi nel complesso della sua bellezza architettonica e musiva, quale appariva all'Agnello, che esclamava: « *Nulla in Italia ecclesia similis est in aedificiis et in mechanicis operibus* ».

SINESIO MANNI

---

(1) Traduciamo: « Ardui, per il culmine venerando, s'innalzano templi consacrati a Dio nel nome di S. Vitale. E Gervasio, insieme a Protasio, consociati nella stirpe, nella fede e nei templi, possiede questo luogo eccelso. Il genitore, fuggendo i contagi del mondo, a questi figli fu esempio di fede e di martirio. Per primo Ecclesio affidò questo luogo eccelso a Giuliano, che l'opera a sè commessa mirabilmente eseguì ». L'epigrafe, che contiene altri versi riguardanti il permesso di seppellire dentro le basiliche, fu eseguita in musaico, con tessere argentee, dopo il compimento dell'edificio, in un luogo non ben precisato da Agnello, o dentro il tempio o piuttosto nell'ardica.

(2) La *Passio sanctorum Gervasii et Protasii* del pseudo Ambrogio, composta nel V secolo, contiene il racconto del martirio del soldato Vitale. Trovandosi Egli a Ravenna, dovette assistere al giudizio del medico ligure Ursicino, accusato di essere cristiano; e titubando questi nei tormenti quasi in procinto di apostatare, Vitale, scopertosi cristiano, lo incitò ad affrontare la morte. Per questo Vitale fu preso, torturato, e condannato ad essere sepolto vivo in una fossa nello stesso luogo dove fu innalzata la basilica. Il martirio sarebbe avvenuto sotto Marco Aurelio. I santi Gervasio e Protasio, ritenuti figli di Vitale furono dichiarati contitolari della stessa basilica, e le loro immagini figurano nel musaico dell'arco trionfale, sotto la serie degli apostoli.

(3) Questa epigrafe dedicatoria e l'altra precedente in versi metrici, sono state riprodotte su tavole di marmo nell'ardica del tempio, in occasione ed a ricordo della celebrazione centenaria. Intorno alla data della consacrazione, sulla base incerta della suddetta epigrafe (sub die XIII sexies), si è questionato largamente. Mons. Testi Rasponi, nelle sue preziose note all'edizione del *Liber Pontificalis*, ha cercato di fissare il giorno, il mese, l'anno dell'avvenimento, che i precedenti scrittori ravennati pongono nell'aprile 547, mentre un documento più sicuro, l'Elenco delle consacrazioni delle chiese ravennati, ci dà il giorno 17 maggio, senza indicare l'anno. Ha voluto supplirvi il Testi-Rasponi. Dato che le consacrazioni si facessero solo di Domenica, e che 17 maggio non cade di



(fot. Alinari)

Ravenna . S. Vitale - Una trifora che dalla loggia guarda nel Santuario

domenica nel 547, ma bensì nell'anno seguente 548, egli propone il 17 maggio 548. Noi, seguendo la data tradizionale dell'anno 547, ripetuta dagli studiosi d'arte, e quella pur tradizionale del giorno 17 maggio, ci siamo proposti di celebrare *l'anno giubilare* della Consacrazione di S. Vitale.

(4) La capsella marmorea si conserva nella cella o protesi al fianco suo del presbiterio. L'iscrizione si completa: « Julianus Argentarius servus vester praecibus vestris basilicam a fundamentis perfecit ». Nell'epitaffio (elogium) riferito da Agnello si leggevano, a lode di Giuliano, oltre le fabbriche compiute da lui, anche le somme di denaro che vi aveva speso. Qui Agnello riporta la somma spesa per S. Vitale: 26 mila soldi d'oro. A quanto equivalgono? Corrado Ricci, interrogati tre numismatici, ha fissato la somma di circa 400 mila lire nell'anno di grazia, in cui scriveva in *Felix Ravenna*, gennaio-marzo 1915.

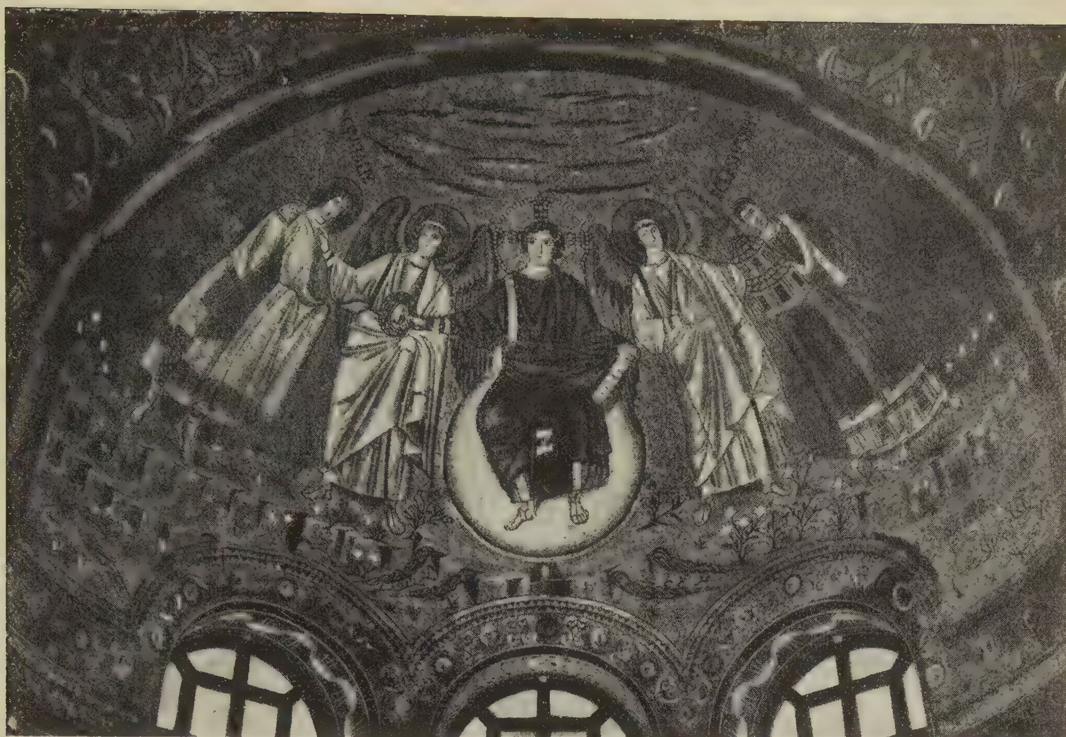
(5) Oggi dedicazione e consacrazione sono la stessa cosa: *dedicator* e *consecrator* si identificano; anche allora, ma non sempre, come nel caso delle basiliche ravennati erette da Giuliano Argentario. *Dedicator* e *consecrator* hanno due significati distinti. Secondo l'antico uso romano, il *dedicator* era quegli che *inaugurava* l'edificio nuovo, o perchè costruito a proprie spese, o perchè designato a tale ufficio rituale per altra ragione speciale.

(6) Col nome di Corrado Ricci, vanno segnalati i nomi dell'ing. Domenico Maioli, dott. Giuseppe Gerola, dott. Renato Bartoccini, benemeriti nei lavori del tempio.

I MUSAICI

L'architettura originale e suggestiva di S. Vitale si completa colla decorazione; ambedue sono legate da una intima unità. Nè solo la policromia dei marmi e dei capitelli a chiaroscuro e a traforo avviva, esalta coloristicamente le masse e le linee architettoniche; ma soprattutto la decorazione musiva, che si distende nel presbiterio e nell'abside, dove si raccordano e confluiscono tutte le linee e il movimento dell'architettura, formando un'armonia sinfonica di colori, che inebria e solleva lo spirito, al quale i musaici parlano un linguaggio alto, suadente, mistico. E' il linguaggio della Bibbia, dei sacri misteri, della liturgia cristiana.

I musaici ravennati formano un complesso unico; rivaleggiano con quelli di Roma; e fuori di queste due città non c'è altro complesso musivo paleocristiano, così vasto e di prima importanza. Il ciclo ravennate si svolge dal Mausoleo di Galla Placidia e termina a S. Apollinare in Classe. I musaici di S. Vitale tengono un posto speciale per la formale coesione e per l'unità concettuale. Il Beissel nella sua ammirazione esclama: « essere i musaici di S. Vitale,



(fot. Anderson)

Ravenna - S. Vitale - Il mosaico della calotta dell'abside

nel loro genere, il più bell'ornamento di Ravenna e forse del mondo ».

Si distinguono in tre gruppi: quelli dell'arco trionfale e del presbiterio; quelli della conca absidale; e i due quadri storici nelle pareti absidali. Vi si incontrano le due correnti stilistiche: la classicheggiante, detta anche romano-ravennate; e la bizantina. Nell'arco trionfale d'ingresso al presbiterio, al centro è rappresentato, entro un medaglione, il Cristo di tipo storico; e appresso, in altrettanti medaglioni, gli Apostoli e i santi Gervasio e Protasio, presunti figli di S. Vitale. Sullo sfondo turchino le figure hanno un forte rilievo e tratti fisionomici realistici. E sfondo turchino e verde hanno le zone musive del presbiterio, con le scene dei sacrifici biblici, gli episodi di Mosè, le figure dei profeti Isaia e Geremia, e i quattro Evangelisti.

Le scene hanno un carattere narrativo, animate da un certo movimento, quale è consentito dalla semplicità schematica e dai vincoli iconografici. Le figure modellate con vigoria, hanno volti caratteristici ed espressivi pur nel linearismo e nella sommarietà dei tratti, e una solida impostatura entro gli elementi decorativi e ambienti prospettici con particolari rispondenti a realtà, a natura. Il senso naturalistico trionfa nel musaico della vôlta a crociera, nella raffinatezza e complessità decorativa. E' un superbo drappo, o pergolato, o piuttosto cielo animato da una variopinta moltitudine di uccelli, con qualche quadrupede: al sommo un disco col mistico Agnello, sollevato da quattro Angeli.

Senso della realtà, tono caldo ma equilibrato di colori, persistenza di spirito classico, realizzato in una elaborazione con caratteri speciali, formano il complesso caratteristico di questo saggio maturo di arte musiva romano-ravennate.

Nell'abside splende il fondo dorato, e su di esso le rappresentazioni appaiono in un'altra atmosfera, con differente espressione. Prevale l'impronta trascendentale, ieratica, aulica. Nella conca sovrasta il Cristo, tipo ideale, dominatore del mondo, vestito di porpora, seduto sul globo: fiancheggiato da due Angeli, porge la corona della gloria al martire San Vitale, che stende le mani coperte del manto per riceverla, nel gesto liturgico; mentre dall'altra parte, il vescovo Ecclesio offre al Redentore il modello del tempio, di cui ha ordinato l'erezione. Il volto del martire è ben studiato, realistico, come quello del vescovo, che pare un ritratto; le ricche vesti di ambedue sono conformi ai costumi del tempo. In questo musaico si rilevano dei tratti classici, non sopraffatti dall'influenza bizantina, che trionfa nei due quadri storici.

Questi due quadri, importantissimi anche per la storia della iconografia e del costume, rappresentano l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora. Hanno un carattere simbolico e liturgico. A questo carattere risponde lo stile rappresentativo bizantino: per gusto, non per inesperienza, le figure appaiono prive di rilievo, disposte frontalmente sullo stesso piano con ritmica rigidità, nello splendore cromatico delle stoffe e dei motivi decorativi; però alcuni volti sono ispirati alla realtà: sono ritratti. I due cortei rappresentano la consacrazione del tempio, a cui gli insigni personaggi partecipano idealmente e con l'offerta di due oggetti liturgici.

Il quadro dov'è Giustiniano è un corteo processionale. Precedono due ecclesiastici: uno con l'incensiere, l'altro con l'evangeliario. Segue l'arcivescovo Massimiano col pallio sulla *diplois*, la croce gemmata in mano. Poi l'imperatore, vestito di porpora, con la corona e il nimbo al capo, nell'atto di offrire una



(fot. Alinari)

Ravenna - S. Vitale - Le pareti laterali dell'abside coi sacrifici di Abele e Melchisedec

patena aurea per il pane del sacrificio. E' seguito da due personaggi in abito senatorio; quello subito a destra fu ritenuto per Belisario; mentre a sinistra emerge, tra l'imperatore e l'arcivescovo, con la testa e il busto un personaggio ritenuto Giuliano Argentario. Chiude un gruppo di soldati.

Nell'altro quadro è il corteo dell'imperatrice, che preceduta da due dignitari sta per entrare nel tempio. Con la corona e il nimbo al capo, le spalle e il petto coperti di gioielli, avvolta in un pesante manto di porpora, la famosa Teodora reca un gran calice o *scyphus* per il vino del sacrificio. E' seguita da due dame speciali; la prima ritenuta Antonina moglie di Belisario; quindi da un gruppo di altre dame. E' il quadro di maggiore splendore coloristico per le stoffe dei costumi bizantini.

Messa da parte la vecchia interpretazione che vedeva Giustiniano offerente denaro per il compimento del tempio, e Teodora un dono prezioso al medesimo, gli studiosi si accordano nel vedervi rappresentata *la parte preparatoria del sacrificio eucaristico*, chiamata *offertorium*, e precisamente della *Messa solenne consacratoria*. Se la partecipazione personale a questa celebrazione è ideale, invece reale deve essere l'invio od offerta dei doni liturgici all'arcivescovo Massimiano, amico e devoto dell'imperatore, per la dedicazione d'un monumento che veniva in qualche modo a suggellare la vittoria bizantina e il favore imperiale alla città e alla Chiesa ravennate. Se l'offerta di quei doni non fosse stata fatta per quella solenne occasione, perchè una tale rappresentazione? La quale richiama analoghe scene, che tramandavano il ricordo storico della consacrazione, nelle basiliche di S. Giovanni Evangelista e S. Agata, dove nell'abside era rappresentato in musaico il vescovo consacratore nell'atto dell'offerta del sacrificio consacratorio.

C'è un collegamento di queste rappresentazioni con le altre del presbiterio; esse formano il più bello, completo *ciclo eucaristico* dell'antica arte cristiana. All'arco trionfale, dove in una specie di cànone appaiono gli apostoli e i martiri, risponde nella conca absidale una solenne *maiestas*, con l'esaltazione del Santo Titolare. Al di sopra dell'altare, nella vôlta, trionfa il mistico Agnello; mentre ai lati, entro le linee dei grandi lunettoni, sono i sacrifici dell'Antico Testamento, allusivi al Sacrificio eucaristico. Abele e Melchisedec fanno la loro offerta, a fianco di un altare, coperto della tovaglia e della *endotim* (drappo ricamato). Di fronte, Abramo è rappresentato in due momenti: mentre ospita i due angeli pellegrini, assisi a tavola, su cui stanno tre pani crocesignati; e mentre sta per sacrificare il figlio Isacco. Vi appare così fissata nell'arte, quella preghiera nel Canone del V secolo, che anche adesso il sacerdote pronuncia dopo la consacrazione ed elevazione: « Sopra di essi (pane e vino) dègnati (Signore) di riguardare con volto propizio e sereno e di accettarli, come ti sei degnato di accettare i doni del tuo servo Abele, il giusto, e il sacrificio di Abramo, nostro patriarca, e quello che ti offrì il tuo sommo sacerdote Melchisedec, in sacrificio santo ed in Ostia immacolata ».

Nell'artistica magnificenza del santuario del bel S. Vitale, dai musaici si eleva in mirabile polifonia il canto, che celebra da quattordici secoli la solennità consacratoria del tempio avvenuta nella primavera del 547.

Giovanni Mesini



(fot. Alinari)

Ravenna - S. Vitale - Le pareti laterali dell'abside col sacrificio di Isacco

L'ARCHITETTURA DI S. VITALE

S. Vitale fu un giorno paragonato da Rivoira a un fiore, e il paragone mi pare felice. Del fiore, di un'opera di natura, il monumento ha, come ogni compiuta opera d'arte, il ritmo semplice ed essenziale. L'interno si apre come corolla, irradiandosi nelle esedre, come in un giro uniforme di petali, ed espandendosi, come in alcune più rare fioriture, più ampiamente da un lato, nell'abside luminosa di magnifici colori; mentre sul lato opposto si congiunge all'ardica con agile snodatura, quasi snella inserzione di stelo.

Ora, da quale tronco è sbocciata questa opera? Rivoira non ebbe dubbi, e — a parte ogni retorica comparazione — la considerò veramente l'ultima fioritura, l'ultima espressione in Occidente, della grande tradizione architettonica romana.

Ma, con la voga presa dalle ricerche sull'architettura e in specie sull'arte orientale, non si volle vedere in S. Vitale che una espressione d'arte bizantina; e del resto, non solamente all'architettura bizantina, ma persino all'architettura romana si cercarono in Oriente complesse, artificiose e non ben documentate origini, con teorie non di rado contrastanti tra di loro.

Tutti presi da queste ricerche e dalle rivelazioni e dai risultati, invero di grande interesse, cui esse davano luogo, i così detti orientalisti, come lo Strzigowskj, il Millet, il Diehl, non si curavano di prendere in seria considerazione gli studi del Rivoira, e neanche di seguire le indagini sull'architettura romana che, dopo il Rivoira, si andavano compiendo per opera di un gruppo di studiosi guidati da Gustavo Giovannoni, e mostravano chiaramente nei loro scritti di ignorarne i risultati.

Eppure questi avevano sempre più rivelato la complessità e la compiutezza di sviluppi della architettura romana, giunta negli ultimi tempi dell'Impero a elevatissime concezioni estetiche e strutturali, che, spostata la capitale a Bisanzio, dovevano dare origine, secondo il gusto e lo spirito di quella corte ormai orientale, ai particolari sviluppi dell'architettura bizantina.

La reazione agli eccessi delle teorie orientaliste non era mancata, e si era anzi manifestata apertamente in occasione degli ultimi congressi di bizantinologia. Ma ora, proprio l'opera di due bizantinisti W. R. Zaloziecky e Sergio Bettini, ha segnato un deciso e cosciente ritorno alla logica visione degli sviluppi dell'antica architettura, arricchita, oltre che dalla esperienza scientifica di questi ultimi anni, anche di una approfondita ed acuta visione estetica.

Cercherò qui di indicare brevemente quale sia la posizione che S. Vitale trova in questo quadro, tralasciando di parlare della parte decorativa, che nei musaici e nei capitelli e pulvini, specialmente dell'ordine inferiore, è legata a modi che si possono ormai definire schiettamente bizantini.

* * *

Dal punto di vista del carattere e della disposizione delle sue strutture, S. Vitale rappresenta veramente il punto di arrivo a cui hanno sempre teso gli sviluppi tecnici dell'architettura romana.



(fot. Anderson)

Ravenna - S. Vitale - I mosaici della volta sopra il santuario

In questa — contrariamente all'idea preconcetta che molti ancora conservano — non solamente si dà vita alle grandi costruzioni a volta, ma si manifesta una continua tendenza ad alleggerire le masse delle volte, e in pari tempo ad articolare le strutture portanti, in modo da concentrare in alcuni punti nodali il peso e la spinta delle volte stesse.

Limitiamo il nostro esame agli edifici a pianta centrale, coperti a cupola.

All'iniizo del II secolo si vedono le spesse pareti del Pantheon svuotate con una duplice serie di grandi nicchie interne e di più piccole nascoste nicchie esterne, in realtà articolate in una serie di diaframmi radiali, sui quali viene scaricato, con una serie di archi, il peso dell'enorme cupola. Mentre in altri edifici di minori dimensioni, della stessa età adrianea, come nel vestibolo della Piazza d'oro della Villa Adriana, già le nicchie che circondano l'ambiente e reggono e contraffortano la spinta della volta, liberate dal loro spesso involucro esterno, mostrano l'agile movimento delle loro sottili pareti, rafforzate dai pilastri che si inseriscono tra l'una e l'altra di esse.

In un edificio di forse un secolo più tardo, il cosidetto Tempio di Minerva Medica — che era probabilmente il ninfeo degli Orti Liciniani — alcune nicchie vengono addirittura traforate. L'edificio sembra però non resistere all'eccessiva audacia dell'architetto, e vi si devono aggiungere ai lati due ambienti semicircolari e dietro due speroni di rinforzo.

Si ha così il primo accenno a una disposizione costruttiva che troverà nel secolo seguente, in S. Costanza, la sua piena applicazione, quella cioè di una cupola retta su un sistema di sostegni isolati — in questo caso colonne binate — che trova al di fuori di esse, nella parete periferica che tutto racchiude, la resistenza finale alle sue spinte.

Lo stesso principio ispiratore si trova alcuni decenni più tardi espresso in S. Lorenzo di Milano con maggiore grandiosità di proporzioni e più complessi movimenti della planimetria. Dai due quadrati fondamentali — l'uno interno all'altro — sporgono quattro grandi nicchie, traforate da colonnati quelle interne, rafforzate da contrafforti quelle esterne. Gli angoli sono saldamente chiusi da gruppi di pilastri e dalle quattro torri.

Di qui prendono le mosse le chiese dei S.S. Sergio e Bacco e S. Sofia, costruite a Costantinopoli da Antemio di Tralle sotto Giustiniano. Mentre S. Vitale, costruito anch'esso in età giustinianea, dimostra una maggiore agilità strutturale e complessità di visioni spaziali, nella sua forma nitidamente ottagona, con gli alti pilastri che sorreggono la cupola e ne trasmettono le spinte ai vertici dell'ottagono esterno, rafforzati da contrafforti, e che sono tra loro collegati dagli agili colonnati ricurvi in cui si risolvono ormai le nicchie.

* * *

Abbiamo così rapidamente suggerito, più che tracciato, gli sviluppi delle planimetrie centrali romane, mettendo in evidenza la tendenza che dimostra lo spazio coperto dalla cupola a dilatarsi, oltre che con l'ampiamento delle sue proporzioni (che raggiungono assai presto nel Pantheon il loro massimo) con



(fot. Anderson)

Ravenna - S. Vitale - Capitello

l'approfondimento e poi addirittura con il traforamento delle sue pareti, che si riducono a diaframmi di sostegni isolati.

Prima di esaminare il valore estetico di una tale evoluzione conviene porre in evidenza un'altra tendenza dell'architettura romana: quella di slanciare sempre più verso l'alto le coperture a cupola.

La tendenza a ritmi ascensionali, già evidente nei monumenti funerari e onorari dell'età augustea, si manifesta già in edifici del II secolo con la sovrapposizione ad essi di un tamburo, che sorregge la cupola e nel quale si aprono grandi finestre. Dopo una aula termale di Baia, si potrebbero a questo riguardo citare nuovamente monumenti già ricordati, come il cosidetto Tempio di Minerva Medica e S. Costanza, per finire con S. Vitale, ove però il tamburo è di minore altezza e, mentre all'esterno assume importanza di tiburio, all'interno non abbraccia l'intera altezza delle finestre.

E' evidente che tali risultati non sarebbero stati possibili, se alla sapiente articolazione dell'organismo resistente alle spinte delle volte, non si fosse in pari tempo accompagnato l'alleggerimento delle volte stesse. Lo scopo fu raggiunto assottigliandone gli spessori e usando nella costruzione materiali leggeri, specialmente di origine vulcanica. L'impiego di questi, man mano che si è ampliata la conoscenza delle strutture romane, si è rivelato sempre più diffuso, tanto che può oggi riconoscersi quasi come sistematico.

Inoltre nelle masse strutturali delle cupole furono in molti casi introdotti vasi di terracotta, vuoti. E, parallelamente, si applicò il sistema di costruire le volte interamente con laterizi vuoti, che assunsero assai presto la forma di elementi tubolari appuntiti da inserirsi l'uno nell'altro. Questo metodo costruttivo, che si trova già adottato diffusamente nel II e III secolo, a partire dal IV secolo ha grandiose applicazioni a Roma e ancor più a Ravenna: oltre che in S. Vitale, nel Battistero della Cattedrale, per tacere di altri monumenti ora scomparsi. Le cupole di questi due edifici sono costituite da un duplice strato di anelli tubolari formati di elementi fittili del tipo suaccennato, che si vanno progressivamente restringendo verso l'alto.

Il sistema, per la frequenza e la continuità degli esempi trovati in Africa e in Italia — il più antico dei quali è una voltina di forno a Pompei — si è dimostrato tipicamente romano, non orientale come da alcuni era ritenuto. Esso risponde del resto a quella tendenza ad alleggerire la struttura delle volte che, come si è detto, è caratteristica dell'architettura romana.

* * *

Il progressivo alleggerimento delle strutture, l'aprirsi dei muri perimetrali dapprima in nicchie poi addirittura in colonnati, l'alzamento della cupola su un tamburo traforato da ampie finestre, conducono all'alleggerimento dello spazio, della massa atmosferica racchiusa nell'aula e poi quasi al suo dissolvimento.

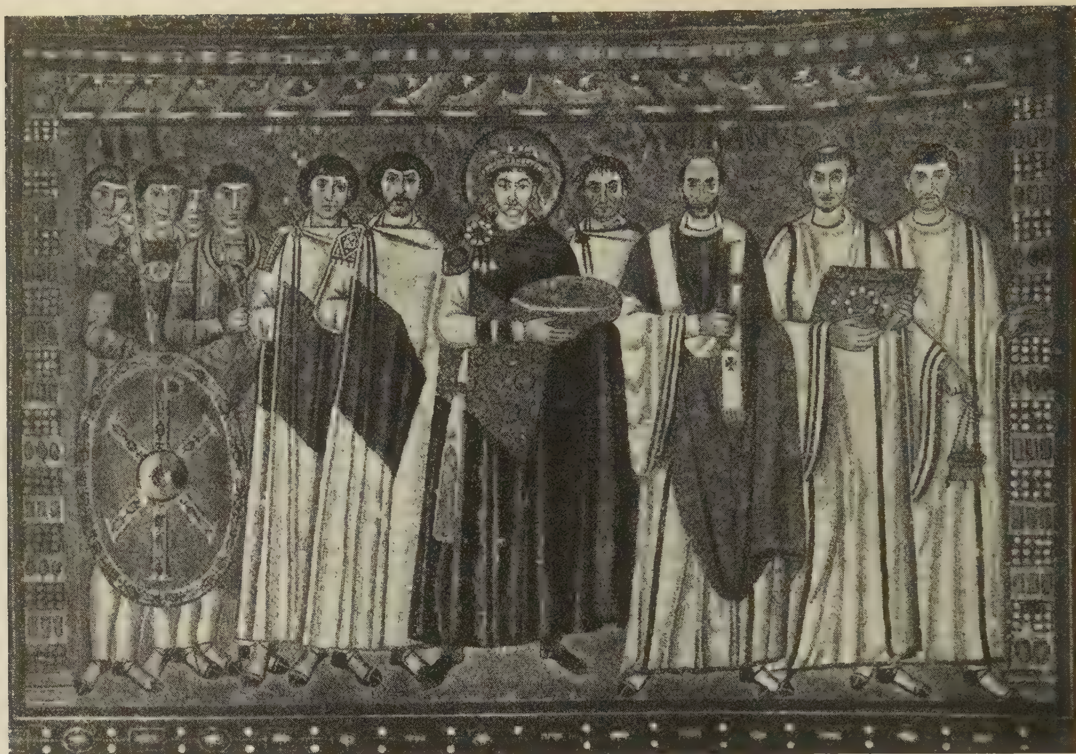
Infatti lo spazio racchiuso nelle aule centrali si libera dalla parete che lo circonda e lo definisce, dapprima affondandosi in essa con vaste nicchie e poi traforandola e unendosi all'atmosfera esterna, oppure dissolvendosi nella penombra di un ambulacro anulare; mentre l'innalzamento della cupola su tamburo ampiamente finestrato toglie anche verso l'alto ogni senso di pesante limitazione.

E' ovvio come la luce contribuisca potentemente ed essenzialmente a questi effetti, e anzi come sia essa ad imprimere propri valori alla massa atmosferica racchiusa nell'edificio. Come scrive Bettini, « via via che la parete si articola, prima con nicchie poi con esedre, infine con ambulacri che circondano lo spazio centrale, anche la illuminazione si modula e si arricchisce fino a divenire in edifici come Minerva Medica, S. Costanza e soprattutto S. Lorenzo e S. Vitale, manifestamente duplice. Man mano che le nicchie intorno alle pareti si fanno più profonde,



(fot. Anderson)

Ravenna - S. Vitale - Capitello



(fot. Anderson)

Ravenna - S. Vitale - L'Imperatore Giustiniano fà l'offerta per il tempio

esse si fanno anche più oscure; i raggi del lucernario centrale non arrivano più a rischiararle. Allora si comincia a praticarvi delle finestre; infine le si traforano (es.: Minerva Medica). E' a questo punto che l'edificio cupolato romano viene ad avere, non più una, ma due illuminazioni: quella « antica » del lucernario della cupola che imbeve lo spazio centrale, e quella delle finestre, o dei trafori, che rischiarano le nicchie o le esedre. La prima è una luce che piove dall'alto: è per così dire « verticale »; la seconda penetra trasversalmente, ed è quindi « laterale ».

Aggiungo che quando al lucernario si sostituisce la corona di finestre aperte nel tamburo o nella cupola stessa, ai più drammatici effetti chiaroscurali originati da quell'unica sorgente di luce si sostituisce una diffusa luminosità, che produce quel senso di immaterialità spaziale di cui si è parlato.

Mentre poi le finestre praticate direttamente nella cupola (come in S. Sofia) illuminano questa in maniera completa e la fondono con l'intero spazio luminoso, le finestre praticate nel tamburo staccano, quasi con un taglio trasversale di luce, la sommità della copertura dalla massa atmosferica centrale, che già il tamburo aveva materialmente separato dal corpo principale della costruzione.

Tanto in S. Lorenzo di Milano come nei S.S. Sergio e Bacco e in S. Sofia di Costantinopoli manca il tamburo al di sotto della cupola. Non viene così sviluppato, viene anzi quasi annullato in essi quel dinamismo verticale che è una delle caratteristiche tendenze dell'architettura romana, per mantenere invece l'equilibrio spaziale delle più antiche manifestazioni di questa. Lo spazio si diffonde in una calma e distesa ampiezza accentuata dallo stendersi orizzontale dei pesanti architravi che nei S.S. Sergio e Bacco si sovrappongono alle colonne dell'ordine inferiore e interrompono i massicci pilastri; mentre in S. Sofia le due grandiose esedre prolungano senza interruzione lo spazio centrale distendendolo quasi in un ritmo basilicale.

Ben diverso è il S. Vitale. Il suo esterno, sciogliendosi da ogni massiccia inquadratura di masse, libera il ritmo dell'ottagono in un gioco nitido e semplice di superfici, commentato dal variato ed agile movimento di volumi ascendente intorno all'abside. All'interno nulla arresta lo slancio verticale dei pilastri, che si elevano liberi fino alla cupola, mentre tra di essi si incurvano i brevi colonnati con l'elastica sovrapposizione del duplice ordine di archi. L'atmosfera si dissolve, specialmente nel vano absidale che sembra trarre a sè i vari movimenti spaziali, come in un vortice di luce e di colore.

Come nota lo Zaloziecky (cit. Bettini), anche di fronte a S. Sofia, « questa chiesa ravennate segna un grado di evoluzione più avanzato, nel senso della tendenza all'immaterialità della forma spaziale.

... In questo essa ha superato non soltanto S. Sofia, ma forse anche tutto quanto l'architettura tardo-antica sia stata in grado di produrre...

... L'avvenire dell'architettura occidentale non è ora affidato alla monumentale, imponente architettura a blocchi bizantina,... ma piuttosto all'architettura romana occidentale, la quale risolve assai più radicalmente il problema artistico del suo tempo, e in tal modo fa già vivamente presentire quelle tendenze, che più tardi prenderanno forma e matureranno entro l'architettura del medioevo d'Occidente ».

Luigi Crema



(fot. Alinari)

Ravenna . S. Vitale - L'Imperatrice Teodora porta l'offerta per il tempio

UNA RAPPRESENTAZIONE DELL'OFFERTORIO

Nel presbiterio di San Vitale vi sono, come tutti sanno, alcune rappresentazioni a mosaico, allusive alla preghiera del canone della Messa, ove sono ricordati i sacrifici di Abele, di Abramo e di Melchisedec.

Anche la scena di Abramo che offre il vitello agli angoli si può ricondurre all'offerta dell'Agnello divino.

Sarebbero così ben quattro rappresentazioni di carattere strettamente liturgico, in rapporto con la *fractio manis* che si compieva all'altare sottostante.

Ora noi crediamo di poter riconoscere lo stesso carattere anche alle scene che seguono nello stretto coro dinanzi all'abside, e precisamente ai famosi pannelli di Giustiniano e di Teodora, recanti doni alla chiesa. Nell'interpretazione comune i due pannelli appaiono slegati dal concetto generale del presbiterio, tanto che si è pensato all'intervento di un nuovo piano decorativo, per opera di artisti venuti da Bisanzio.

Senza entrare per ora in questa spinosa questione, osserviamo che le due scene hanno un carattere processionale. Entrambi i cortei si dirigono verso il fondo del coro, come dimostra la direzione dei passi nel gruppo di Giustiniano, in contrasto con la conversione frontale dei busti e dei volti. Anche il corteo di Teodora era in cammino, ma si è arrestato improvvisamente, operando anche con i piedi la conversione di fronte.

Le ultime dame si sono portate dietro alle compagne, e si affacciano alle loro spalle. A un cenno di Teodora esse si rimetteranno in moto a due a due, precedute dai gentiluomini tabulati.

La composizione sembra alludere a qualche cerimonia vera, solita a svolgersi nella chiesa.

Questa cerimonia dovrebbe essere, a parer nostro, la processione dell'offertorio.

Essa sarebbe convenientissima in un ciclo dove è già simboleggiata la consacrazione, nelle citate scene di Abele, di Abramo e di Melchisedec. Nè sarebbe del tutto nuova a Ravenna, come vedremo.

Che cosa porta infatti Teodora? Un boccale da vino. Che cosa reca Giustiniano? Un largo vaso atto a contenere il pane. Precedono tre sacerdoti, fra cui il Vescovo Massimiano, recanti oggetti liturgici necessari alla Messa: la croce, un vangelario, il turibolo. Siamo dunque di fronte ad un'ingressa, per usare il termine Ambrosiano, duplicata con la scena dell'Offertorio.

I due personaggi imperiali entrano processional-

mente in chiesa al seguito dei sacerdoti e attendono il momento di presentare l'offerta del pane e del vino, che in antico si faceva dai fedeli dopo il Vangelo.

Precede l'imperatore con il suo seguito composto di cortigiani tabulati e di guardie palatine. Come uomo e come titolato egli ha diritto di stare nel coro. L'imperatrice è invece ancora nell'atrio, preceduta da due gentiluomini di servizio e seguita dalle dame, in cui sono riconoscibili dei veri e propri ritratti. L'atto del personaggio che scosta la tenda dimostra che il corteo è di passaggio e che la sosta è momentanea.

Ho detto che questo motivo processionale ha il suo antecedente in Ravenna, e proprio in Sant'Apollinare nuovo, nei mosaici parietali.

Anche qui troviamo persone in cammino, dirette verso l'altare: sono le Vergini e i Martiri, recanti corone.

Essi marciano con lo stesso ritmo di quelli di San Vitale, diretti verso l'abside, presso cui attendono Cristo e la Vergine, fiancheggiati dagli angioli. Non si tratta di un'offertorio vero e proprio ,ma di un motivo ispirato alla processione dell'offertorio. E vero che i precedenti compositivi di esso si trovano nei remoti archivi dell'arte orientale, in quelle processioni di satrapie o di arcieri, che i Persiani hanno disseminato nei loro monumenti. Ma se il richiamo è innegabile, è anche vero che l'artista cristiano ha portato nel motivo antico un sentimento nuovo di vita, col variarne leggermente il rigido ritmo, col volgere le persone verso lo spettatore e soprattutto con la frontalità del Cristo e della Vergine, a capo della lunga teoria.

Questa cesura, appunto, fra i due gruppi estremi e la serie processionale ci ha sempre dato a pensare. In capo alle Vergini, a sinistra di Maria, ci sono i Re Magi recanti doni, ma essi non sono in rapporto ritmico con la Madonna e gli anglioli a cui si rivolgono. Procedendo di profilo (almeno secondo il restauro del secolo scorso fatto su antichi indizi), essi s'incontrano bruscamente con gli anglioli, che volgono loro la spalla sinistra. La Vergine non si occupa dei loro doni, astratta, pensosa, fissa dinanzi a sè. Come spiegare una così strana composizione, quando nei sarcofagi del secolo precedente, in Ravenna, la scena dell'Adorazione era già mirabilmente composta?

Anche qui possiamo pensare ad una simbolica processione di offertorio, rappresentata dalle due file di santi con corona e dai Magi, primi fra gli offerenti cristiani in ordine di tempo. Non a caso, forse, nel lembo inferiore del mantello di Teodora a San Vitale ritorna la loro imagine.

La cerimonia dell'offerta si compie ancora nelle Messe solenni ambrosiane, per opera di vecchioni d'ambo i sessi, vestiti di camici bianchi, i quali al momento voluto entrano nel coro e presentano le specie da consacrare all'officiante. Se nel punto in cui traversano la chiesa e il coro le loro figure venissero proiettate a parete, si avrebbe un motivo in tutto simile a quello di Sant'Apollinare nuovo.

Si può obiettare che mentre in questa chiesa si tratta di un offertorio affatto simbolico, nei pannelli ben più realistici di Giustiniano e Teodora i vasi non mostrano contenere il pane e il vino necessari per distinguere l'atto liturgico della Messa da consimili cerimonie di offerenti.

Rispondiamo che l'obiezione è, sì, grave, ma non insormontabile, in quanto il contenente presuppone il contenuto. Così, vedendo un calice, noi pensiamo al vino consacrato, senza che sia necessario vederlo.

Piuttosto vogliamo notare alcune conseguenze di carattere artistico, che seguirebbero alla nostra tesi, qualora venisse accettata.

Si suol ritenere che la parte anteriore del presbiterio sia stata progettata ed eseguita prima dei due pannelli, i quali rappresenterebbero l'intervento munifico dei due imperatori, quando Ravenna passò sotto la giurisdizione di Bisanzio.

L'unità del pensiero liturgico farebbe invece ritenere che i due pannelli siano anteriori, opera di un maestro insigne, il quale decorò anche la conca dell'abside e lasciò poi fare alla scuola locale i mosaici ai lati dell'altare.

Non sarebbe necessario ricorrere a mosaicisti bizantini, perchè Ravenna doveva possedere ancora le maestranze chiamatevi da Teodorico, fresche dei lavori compiuti a San Martino in ciel d'oro e in altre chiese della città. Vi sarebbe a San Vitale una successione di mani, non una successione di scuole.

Va da sè che la tesi ammessa per San Vitale si dovrebbe estendere anche a Sant'Apollinare in Classe, dove il motivo di Abele e Melchisedec si ripete di fianco all'altare, insieme con quello degli Imperatori dall'altra parte. Qui c'è la difficoltà della diversa data, perchè il mosaico di Costantino Pogonato è di un secolo posteriore alla decorazione musiva dell'abside.

Ma a giustificarlo basterebbe l'esempio di San Vitale che a Sant'Apollinare sarebbe stato ripetuto in due diverse campagne musive, più che giustificate dalle vicende dell'esarcato e della basilica in quel giro d'anni.

Un'ultima considerazione. La cerimonia dell'offertorio durava ancora a Ravenna nel sesto secolo come nei primi secoli cristiani?

E' una questione che giro agli studiosi di liturgia ravennate.

Ma qualora la risposta fosse negativa, la nostra interpretazione non perderebbe valore, perchè poteva interessare lo stesso a committenti religiosi di fissare una cerimonia consacrata dalla più remota cristianità e rimasta in alcuni riti arcaizzanti, come l'ambrosiano.

Eva Tea

M I S T E R O

SANTA GIOVANNA D'ARCO AL ROGO

Testo di PAUL CLAUDEL - Musica di ARTURO HONNEGER

La rappresentazione di S. Giovanna d'Arco alla Scala, su libretto di Paul Claudel e musica di Arturo Honegger ci ha fatto rinascere la nostalgia della nostra Rivista Theatrica.

Theatrica fu soppressa nel 1939 dal governo fascista per aver noi criticato un concorso nazionale di cinematografia: avevamo ritentato di risorgere ed eravamo riusciti a carpire un lasciapassare, ma poi le difficoltà finanziarie della ripresa, ed i brontolii dell'uragano della guerra che si incominciavano ad udire all'orizzonte, ce ne hanno tolto il coraggio.

In questo momento arcidifficile, il pensare ad uscire con un'altra rivista, mentre stiamo a poco a poco consolidando Arte Cristiana, sarebbe un'audacia inconsiderata. Speriamo che sorgano tempi migliori e che noi, questi tempi, li possiamo ancora vedere!... Intanto abbiamo pensato di unire saltuariamente alcune pagine ad Arte Cristiana, nelle quali esaminare le espressioni del Teatro Cristiano, anche per portare il nostro modesto contributo ad un indirizzo che sia aderente al pensiero della S. Chiesa.

* * *

Non sapevamo che un anno fa la S. Giovanna d'Arco era già stata data al Lirico in forma d'oratorio, e che in questa forma era stata magnificata. La direzione del nostro massimo teatro lirico ha pensato di ridarla, come una grande novità, in forma teatrale con allestimento scenico.

Doveva essere un avvenimento al quale avrebbe assistito il Poeta ottuagenario ed il Maestro.

* * *

Claudel ha immaginato la Santa sopra il rogo legata ad un palo, nei momenti ansiosi che precedono il sacrificio, ed immagina che nella mente di lei passino, come in visione, gli avvenimenti più straordinari della sua vita. Gli avvenimenti si succedono in quadri plastici che, nella fantasia dell'autore dovrebbero dare l'impressione di mistiche visioni. L'idea è certamente geniale, e, concepita bene, non avrebbe dovuto per nulla sminuire nè l'opera del poeta, nè l'opera del musico. Anzi io penso che avrebbe dovuto costituire un grande vantaggio sull'opera in forma d'oratorio come era stata data al Lirico.

Invece coloro che l'avevano udita nella prima esecuzione e che ora la udivano e la vedevano nella seconda, manifestavano la loro delusione.

Io ho cercato di assaporarla, con animo vergine di qualsiasi preconcetto, e sono rimasto preoccupato. Non avrei potuto immaginare così, i sentimenti di una santa e di una duplice eroina, negli ultimi momenti della sua vita.

L'eroe me lo immagino sempre ad una altitudine grande di nobiltà; e Giovanna d'Arco visse due eroismi, uno per la Fede ed uno per la Patria.

E' ben vero che Claudel, le visioni di S. Giovanna le ripercuote in S. Domenico, il quale maledice abbondantemente ed il Vescovo giudice, ed i degeneri suoi monaci, ed il popolo di Francia; ma il risultato è questo che la protagonista viene a sua volta inconsciamente sminuita.

* * *

Cerchiamo di procedere con ordine nelle nostre considerazioni. Io ho innanzi il libretto edito da Carisch tradotto dal Mucci. La traduzione era criticata dai competenti ascoltatori, critica che io non posso far mia perchè non ho potuto avere il libretto nella lingua originale. Perciò sorvoliamo all'esame puramente letterario e fermiamoci sopratutto alla concezione dell'assieme.

Innanzi tutto è per me inamissibile la staticità della protagonista che sta legata ad un palo per la durata di tutto un atto, così lungo, nella impossibilità di movimenti, essa fa pena e diventa insopportabile.

Poi essa è presentata troppo realisticamente, troppo donna, così nel fisico come nello spirituale, tanto che ne scapita la nostra concezione. Lì sul rogo io l'avrei veduta più angelicata, più forte, e già rivestita della luce della santità.

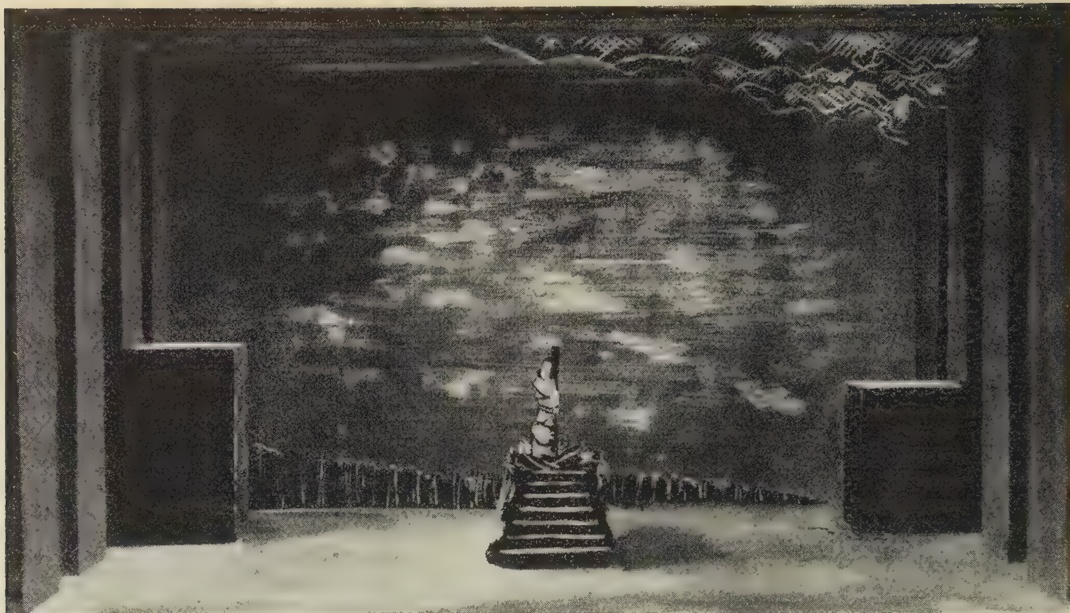
Invece la vediamo ad ogni poco contorcersi, fino agli ultimi momenti, mentre ci aspettavamo di vederla, almeno nelle ultime scene, aureolata in una mandorla luminosa, vincente il realismo del rogo, delle fiamme e del fumo. Quanto si sarebbe potuto ottenere alla Scala!

Vicino alla Santa compare subito frate Domenico, meglio San Domenico, in figura, in atteggiamento troppo umano. Io non l'avrei visto accovacciato sullo stesso rogo alla sinistra di S. Giovanna. Anch'esso l'avrei pensato rivestito di luce, assiso in trono, vivendo nella beatitudine dell'al di là. E non avrei potuto immaginare sulla sua bocca le asperità delle espressioni come: — *La mia veste bianca, insozzata dai miei fratelli di Parigi e di Rouen d'un tal sudiciume, che ne la soda ne l'erba saponaria potranno nettarla.*

E come legittimare la invettiva del coro ad indicare l'ambiguità della fanciulla guerriera?

Hic, hic, hic, hic, hic, est Joanna!
Hic, haec, hoc, hic, hoc, hic, haec, hoc, hic, haec, hoc!
Hic est Joanna peccatrix! Pereat!

Ritorna poi ancora più acre l'invettiva di S. Domenico contro i suoi monaci resisi indegni, e, nelle sue parole, Claudel cerca di spiegare l'introduzione delle maschere a indicare la indegnità, la felinità, la babbuaggine.



(Pubblifoto)

Bozzetto per la S. Giovanna sul rogo

Senza osservare che la spiegazione rompe il tono che vorrebbe essere poetico, e per nulla persuade della trovata fuori tempo e fuori luogo; ci pare irriverente e superficiale assai l'interpretazione di S. Domenico nel suo rimprovero. Certo non è il rimprovero di un santo e di tal Santo.

La costituzione della Corte di Giustizia diventa insopportabile nell'atmosfera d'un Mistero sacro, quando poi si pensi che questa costituzione è nella rievocazione di Santa Giovanna e di più negli ultimi momenti della sua tragica vita.

Porcus: *Io! io! io! io! Son io che mi offro per giudicare Giovanna d'Arco.*

Il Messo di Giustizia: *Chi siete? come vi chiamate?*

Porcus: *Ego nominor Porcus. Mi chiamo Porco. Io! Io! sono il porco.*

Coro: *Porcus! Porcus!*
Grin! Grun!
Sit Porcus praeses noster.
Non habemus alium judicem nisi Porcum.
Vivat et semper vivat Porcus porcorum!
Dignus es praesidere in nostro praeclaro corpore!
Sicut lilium inter spinas ita formosus iste inter cucullos.
Quis enim dedit nobis patatas?
Ceciderunt stellae de coelo et facte sunt pro nobis patatae.
Quis judex sicut Porcus Dominus noster?
Ecce quam bonum et jucundum est habitare fratres in unum, omnes comedentes patatas.
Hic est Nasus inter nasos dijudicans truphas et patatas.
Starnutio eius splendor ignis.
Porcus Porcorum!

Che dire di questa brutta pantomina, e che dire della sconvenienza della parafrasi di frasi sacre?

E che dire ancora di certe infantilità?

Il Messo di Giustizia: *Chi sono i Giudici?*

Coro: *Bèe! bèe! bèe! bèe! Bèèèè!*

Lascio al giudizio dei lettori che pensino nei momenti serii, fuori dalla eccitazione della musica.

* * *

Le scene poco simpatiche continuano nella parte del Cancelliere in maschera d'asino, e dal tribunale in maschera di pecora.

* * *

Concluso il giudizio con la condanna di Giovanna riprende il dialogo tra l'Eroina e S. Domenico sempre accovacciato ai suoi piedi, a dare la spiegazione dell'atteggiamento fatuo del re in quella situazione della Francia.

Gli avvenimenti sarebbero stati da lui considerati come un giuoco di carte, che viene rappresentato da alcuni valletti agitanti gagliardetti in motivo di danza. E a indicare le diverse e perfide passioni che trascinano il re ed i duchi, compaiono come maestà le passioni:

Entrano la stoltezza, la boria, l'avarizia, la morte, la lussuria, nell'intento di simboleggiare i tristi protagonisti della tragedia.

Ma la simbologia è complicata e certo poco evidente per il gran pubblico, che solo apprende le cose semplici e chiare. Queste apparizioni vengono presentate in specie di baracchette poste ai lati in alto a metà scena.

Finalmente a ridare un po' di sentimento agli avvenimenti, Giovanna, risente le voci di Caterina e Margherita e viene rievocato il corteo del re condotto dalla Pulcella a Reims per ricevere l'incoronazione. Ma subito si intrecciano le banalotte figure del gigante Heurtemise e di Madama Botte. Esse dovrebbero rappresentare le divise regioni della Francia, l'una che produce il frumento per il pane e l'altra l'uva per il vino.

Sono come due coniugi in unione matrimoniale, che le tristi vicende politiche hanno separato, mentre la separazione della Francia è contraria al disegno divino.

Ed ecco che si ricongiungono nell'allegoria, nella quale sono di nuovo richiamate le parole scritturali

con discutibile convenienza: *quos Deus coniunxit, homo non separet.*

Dall'incontro di Heurtemise e Madama Botte coi loro cortei sorge la danza a raffigurare la gioia della nuova unione.

Poi riprendono più nobili le visioni della Santa nel colloquio con S. Domenico, nello splendore della natura, al ripetersi delle voci di Caterina e di Margherita. Le visioni sono commentate in diverso tenore dai cori, degli anziani e dei fanciulli.

Sono richiamati gesti grandiosi assieme a piccole meditazioni su elementi campestri e familiari.

Giunge poi il momento terribile e solenne, dell'eroina che viene arsa sul rogo.

La folla che si raduna rinnova le imprecazioni a Lei.

Poi sempre il coro canta la laude del fuoco, la quale risente del cantico di S. Francesco d'Assisi, mentre Giovanna, come in sogno, si trova abbandonata, sola.

Anche S. Domenico è sparito ed ella s'impaurisce.

Ecco allora la voce della Vergine Maria, che la conforta. La Madonna appare in visione sul fondo della scena. Forse la sua apparizione fu resa troppo sensibile, così da togliere l'attenzione alla figura reale della Santa sul rogo.

Giovanna nel momento supremo ha espressioni di paura che ne diminuiscono la grandezza di guerriera e di martire. Ma la Vergine la conforta e alla Vergine si riunisce anche il coro, mentre la santa sul rogo accetta finalmente con fortezza il volere di Dio, pensando a quelle catene che non permettono ancora il volo della sua anima al cielo.

Ma le catene sono spezzate,

Eccomi! Vengo! Ho infranto! Ho spezzato!

Ella rompe le catene.

Ma vi è la gioia che è la più forte!
Vi è l'amore che è più forte!
Vi è Iddio che è il più forte!

Le voci del cielo e della terra commentano:

Non v'è più grande amore!
Che nel donar la vita per chi si ama!

Il pensiero e le parole del Maestro Divino, in bocca alla santa, concludono la tragedia come la morale di tutto il mistero. Santa Giovanna d'Arco ha dato la sua vita per il grande amore a Dio e alla Patria.

Le ultime parole avrebbero forse dovuto contenere un maggior brivido di entusiasmo.

* * *

Tutto questo esame all'opera di Claudel è stato postumo all'audizione, in una meditazione che abbiamo creduta schietta e coscienziosa, rifuggente da considerazioni di simpatia per il grande poeta e della sua estimazione universale.

Siamo incorsi in errore? Siamo stati irriverenti? Potremo essere giudicati così, ma questa nostra impressione ci è rimasta in animo e non l'abbiamo potuta cancellare, e non l'abbiamo saputa tacere.

Ben sappiamo che altro è dire e altro è fare e che tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare; ma se si stesse alla considerazione della propria bassezza non si potrebbe dire neppure la verità, non si potrebbe fare neppure quel bene che la coscienza detta dentro.

E la coscienza impone, quando si tratta di cose sante, di non permettere che siano abbassate a un livello mondano.

Mentre l'opera si svolgeva innanzi agli occhi allietati, non pacificamente, dalla scena e dall'azione scenica, la musica sorreggeva potentemente la nostra sensazione. A volte di grande irruenza come nei cori della folla maledicente, a volte piena di liricità come nei canti della primavera e dei fanciulli, sempre sostenuta e sempre grande.

Ma le interruzioni della musica, che lasciano il



(Pubblifoto)

S. Giovanna d'Arco - Ha spezzato le catene

campo alla dizione, specialmente della santa, ci sembravano il cadere del suono, quando un ripieno d'organo vien meno per mancanza di fiato. Non è bene scendere così dall'alto; dal paradisiaco si scende nel terreno, dal rapimento fantastico si precipita nella misera realtà umana.

Qui si ebbe la nostalgia delle nostre cantate italiane, a forma di duetti, nei dialoghi tra la santa e S. Domenico e tra Lei e le voci celestiali, ed a forma di romanze negli a soli.

Quelle romanze e quei duetti che narrano e dialogano il pensiero, creando uno stato d'animo che rapisce e lasciano il tempo di assaporare.

Ma a questi risultati giova assai la preparazione del testo originale del poeta francese che dolorosamente non abbiamo potuto studiare e che forse il Mucci ha spoetizzato e smusicato con il suo verso troppo aderente alla forma prosaica.

Quanta abilità noi troviamo negli studi dei libretti antichi che preparavano in sordina il pensiero da sviluppare e lasciavano lo svolgimento alla musica mentre ad essa preparavano il ritmo!

E' nostro pensiero che tante opere mancate debbono in parte il loro insuccesso al libretto macchinoso che vuol tutto dire ed ostacola il canto.

La musica allora è costretta a cantare da sè, formando per se stessa un canto strumentale, obbligando a passare in secondo piano lo strumento divino dato agli uomini.

Detto il nostro giudizio sull'opera aggiungiamo che la scala ha dato tutte le possibilità dell'esecuzione nella sceneggiatura, nella regìa, nelle singole voci, le quali ebbero la totale, entusiastica acclamazione del pubblico sensibile e competente.

G. Troni



ARTURO MARTINI

L'Italia forse ha perso il suo maggior scultore. Egli si autodichiarava il primo scultore del mondo. I critici non erano tutti del suo parere; ma chi lo ha conosciuto ed ha studiato le sue opere certamente ha dovuto scorgere in lui il genio. Peccato che nella sua vita, e, di conseguenza anche nelle sue opere, egli non era sempre uguale.

Alcune volte si elevava nel sublime, altre scendeva nel banale. Mi è vivo il ricordo di una sua mostra alla Quadriennale Romana. Aveva egli raggruppato insieme tre pezzi di scultura: l'Ippolito Nievo - i Leoni - la Lupa.

La trovata della rappresentazione del Nievo era tanto geniale da destare l'ammirazione. Aveva immaginato un sarcofago scoperto, dove la furia di un'onda marina entrava da un capo per uscire dall'altro, e sotto l'acqua si intravedeva la salma del Poeta.

E i leoni? ne aveva composto un gruppo di tre che assieme si divergevano a ventaglio in tre direzioni. Quando io scendo a Roma non vi torno se non dopo aver fatte alcune visite care alla mia mentalità artistica, e, tra esse, metto sempre uno sguardo ai leoni, il dormiente ed il vegliante, a custodia della tomba di Papa Rezzonico. Quella volta i leoni di Canova mi parvero freddi in paragone della potenza di quelli ruggenti insieme, di Martini.

Vicino alle due opere, che reputai capolavori, stava l'altro pezzo, che urtava fino alla ripugnanza: la Lupa. Essa era la rappresentazione di una donna ignuda che camminava per terra, carponi, in cerca di chi poteva sfogare in lei la passione animale. Nessuna elevazione umana spirituale.

Martini una volta venne da noi ad implorare soccorso di consapevolezza per un suo S. Cuore che il parroco cliente, antimoderno, non aveva voluto accettare.

Ma quel S. Cuore veramente non era stato capito da Lui nella divinità di un amore infinito. Era certo più degna la sua figura di Xsto Re nella chiesa omonima di Roma. Egli però pretendeva di inventare di Suo anche nella espressione religiosa liturgica e questa mentalità lo allontanava dalla giusta comprensione del clero.

Un'altra volta io ed una persona (storiografa dell'arte) lo andammo a cercare nello studio. Si voleva fare un articolo sulle sue opere e si credeva di poter metter assieme una presentazione eccezionale. Fummo invece profondamente delusi. Di fotografie non aveva niente o quasi niente, e meno ancora aveva di opere. Cercammo a Lui le fotografie dei leoni; non l'aveva mai eseguita; chiedemmo quella del Nievo, non gli era neppur passato per la mente di fotografarla. Domandammo allora di poter dare uno sguardo al gesso: ci rispose d'averlo fracassato.

Dovemmo accontentarci di girare lo sguardo in quello studio quasi desolato, perchè nella sua vita nomade ben poco poteva trascinare con sè, e di intavolare con lui un discorso condito di immagini paradossali. Così discorrendo, la persona (storiografa dell'arte) che mi accompagnava lo trascinò a parlare della scultura greca. Quella persona, che da poco era tornata da una crociera nella patria dell'arte classica, incominciò a recitare un panegirico di quella scultura insuperabile... E faceva le alte meraviglie perchè Martini non si fosse mai messo in mare, come lei, per andarla a studiare, e che senza quel lavacro sarebbe stato impossibile, per i mortali, e quindi anche per lui toccare la vetta alla quale agognava.

Lo scultore la lasciò parlare e quando concluse, smorzò ogni scolastico entusiasmo con una frase che a quella parve cinica, a me parve sapientissima, e che in realtà aveva l'uno e l'altro valore insieme. Egli disse: non ho nessuna voglia nè di andare a vedere, nè di andare a toccare la scultura greca; a quell'arte manca la Grazia.

E sapete di quale Grazia egli intendeva parlare? Della Grazia col G maiuscolo, di quella che Nostro Signore Gesù Cristo portò in terra agli uomini allacciando l'amicizia tra Dio e la Creatura.

In quel momento l'artista mi parve preso dallo Spirito Santo, e nel mio animo vidi in lui, e ricordai qualche sua finissima Annunciazione dove veramente seppe esprimere lo spirito cristiano come gli artisti anonimi del Medio Evo.

Egli non voleva ripetere a noi il caso Canova, egli voleva essere Martini.

La persona che mi accompagnava (storica e critica dell'arte) parve delusa e forse rimase nel suo pensiero scolastico dell'Arte Greca inarrivabile...

Io pensai: — ad essa manca la Grazia!

E spero che la Grazia divina avrà toccato Martini in un suo momento d'angelo, quando chiuse gli occhi a questa dolorosa vita.

D. G. Polvara



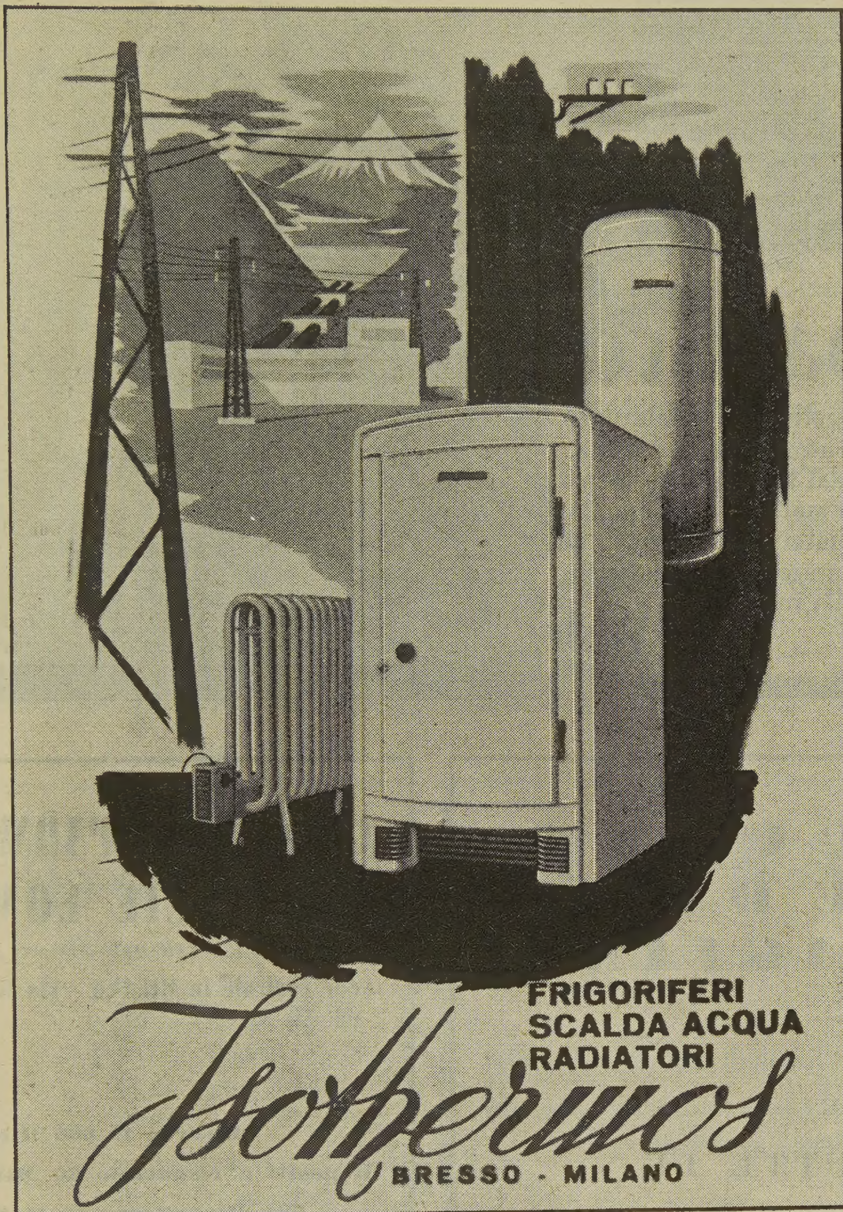
Il Rosario della Madonna di Romano Guardini - Morcelliana, Brescia, L. 80.

Il valore di questa preghiera va riferito all'amore di Dio per l'uomo, nel quale Dio vuol rinnovare il Mistero dell'Incarnazione.

« Ciò che accade di Maria non è avvenuto in lontananza da noi, bensì è l'esempio tipico, ancorchè unico e irraggiungibile, di ciò che deve avvenire in ogni vita cristiana: il fatto che l'eterno figlio di Dio prende forma nell'esistenza del credente ».

G. B.

Direttore responsabile: GIUSEPPE POLVARA - *Nihil obstat quominus imprimatur*: Sac. T. LANELLA
Imprimatur in Curia Arch. Mediolani: BERNAREGGI, Vic. Gen.
Casa Ed. d'arte e liturgia B. Angelico - Associazione proprietaria. Milano 5 - 1947 - Officine Grafiche « Esperia » - Milano



FRIGORIFERI
SCALDA ACQUA
RADIATORI
Isothermos
BRESSO - MILANO

Officine Grafiche "Esperia" Milano